

O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós “Reforma de 1890”

The Portuguese painting collection of the National School of Fine Arts in the Post-“1890 Reform” pedagogical context

ARTHUR VALLE

Professor adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Associate Professor of the Arts Department at the Federal Rural University of Rio de Janeiro

RESUMO Em novembro de 1890, uma ampla reforma efetivou-se na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, a sua orientação pedagógica e o seu quadro de professores. A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola implementaram, entre outras ações, um esforço visando à ampliação e renovação das coleções de obras de arte da instituição. Nesse sentido, foi particularmente bem-sucedido um conjunto de aquisições relacionado à pintura portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos: em médio prazo, a ENBA passou a contar com obras de importantes artistas lusitanos, como Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto ou José Vital Banco Malhoa, — usualmente agrupados sob o rótulo, corrente na historiografia de arte portuguesa, de “naturalistas”. No presente artigo, além de apresentar o processo de constituição desse acervo de pintura portuguesa da ENBA, pretende-se discutir em que medida tal fenômeno pode ser posto em relação com as novas orientações pedagógicas implantadas na Escola, após a “Reforma de 1890”.

PALAVRAS-CHAVE Pintura portuguesa de fins do século 19 e início do 20; Escola Nacional de Belas Artes (RJ); ensino artístico no Brasil.

ABSTRACT In november of 1890, a wide-ranging reform was effected in the Fine Arts Academy of Rio de Janeiro. The institution was then renamed as National School of Fine Arts (NSFA), and its pedagogical orientation and faculty have been renovated in a meaningful way. From the so-called “1890 Reform”, those, who were responsible for the School, implemented, among other actions, an effort aiming at the expansion and renovation of the institution art collections. In this sense, a set of acquisitions related to Portuguese painting from the end of the 19th century and early 20th century was particularly successful: in a medium term, the NSFA was counting on important works of Portuguese artists, such as Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto or José Vital Branco Malhoa, — usually grouped under the label “naturalist”, current in the historiography of Portuguese Art. In this article, in addition to presenting the constitution process of the NSFA Portuguese painting collection, I would like to discuss to what extent such a phenomenon can be put in relation to the new pedagogical guidance deployed at the School, after the “1890 Reform”.

KEYWORDS Portuguese paintings from the late 19th century and early 20th century; National School of Fine Arts (RJ); Artistic Education in Brazil.

Cerca de um ano após a proclamação da República no Brasil, foi efetivada, pelo Decreto N. 983, de 8 de novembro de 1890,¹ uma ampla reforma na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, a sua orientação pedagógica e o seu quadro de professores.² A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola, tendo à frente artistas-administradores como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, implementaram, entre outras ações, um esforço visando à ampliação e renovação das coleções de obras de arte da instituição.

Nesse sentido, alguns dos mais bem-sucedidos resultados foram alcançados por aquilo que a pesquisadora Zuzana Paternostro definiu como “uma política visando ao preenchimento das lacunas referentes à coleção de pintura portuguesa, no que tange aos mestres em plena atividade naquele tempo”.³ Com efeito, em médio prazo, a ENBA passou a contar com obras de pintores que eram — e, em grande medida, ainda são — dos mais destacados no panorama da arte portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos, como Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto e José Vital Branco Malhoa, entre outros.⁴

No presente artigo, pretendo apresentar, de maneira sintética, o processo de constituição desse acervo de pintura portuguesa da ENBA. Além disso, considerando a função eminentemente didática de suas coleções — tanto para os artistas em formação na instituição, quanto para o público em geral —, eu gostaria de avançar a hipótese de que tal fenômeno estava em consonância com as novas orientações pedagógicas implantadas na Escola, após a “Reforma de 1890”. Para tanto, cotejarei as

About a year after the Republic proclamation in Brazil, it was effected by Decree nº 983 of November 8, 1890,¹ a wide-ranging reform in the Fine Arts Academy of Rio de Janeiro. The institution was then renamed as National School of Fine Arts (NSFA), and its pedagogical orientation and faculty have been renovated in a meaningful way.² From the so-called “1890 Reform”, those who were responsible for the School, led by administrators as Rodolpho Bernardelli and Rodolpho Amoêdo, implemented, among other actions, an effort aiming at the expansion and renovation of the Art collections of the institution.

In this sense, some of the most successful results were achieved by what the researcher Zuzana Paternostro defined as “a policy aiming to fill gaps relating to the collection of Portuguese painting, with respect to masters in full activity at that time”.³ Indeed, in a medium term, the NSFA was counting on works of painters who were-and, to a large extent, still are-of the most prominent in the panorama of Portuguese art from late eight hundred and early nine hundred, as Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto and José Vital Branco Malhoa, among others.⁴

In this article, I intend to present, synthetically, the Constitution process of the Portuguese painting collection of the NSFA. In addition, considering the highly didactic function of their collections — both for artists in training at the institution, and for the general public —, I would like to advance the hypothesis that this phenomenon was in line with the new pedagogical guidelines deployed at

¹ DECRETO N. 983 - DE 8 DE NOVEMBRO DE 1890. Approva os Estatutos para a Escola Nacional de Bellas-Artes. Fac-símile disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2012.

² Uma discussão aprofundada da “Reforma de 1890” pode ser encontrada em: DAZZI, Camila. “*Pôr em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (Tese de Doutorado) PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

³ PATERNOSTRO, Zuzana. “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção”. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (Catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 24.

⁴ Juntamente com grande parte das demais coleções da ENBA, as pinturas portuguesas que aqui discutirei foram transferidas, em 1937, para o então fundado Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

¹ DECRETO N. 983 - DE 8 DE NOVEMBRO DE 1890. Approva os Estatutos para a Escola Nacional de Bellas-Artes Fac-símile available in: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf>. Accessed in: March 1, 2012.

² An in-depth discussion of the “1890 Reform” can be found at: DAZZI, Camila. “*Pôr em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (PhD Thesis) PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

³ PATERNOSTRO, Zuzana. “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção”. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (Exhibition catalogue) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 24.

⁴ Together with most of the other NSFA collections, the Portuguese paintings that I will discuss here were transferred in 1937 to the then founded National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro.

the School, after the “1890 Reform”. To do so, I will compare the acquired Portuguese works with aspects of artistic debates caught in Rio de Janeiro, which are able to indicate some of the aesthetic concepts that went into effect at NSFA in the first decades of the Republic.

The processes of constitution and reception of the Academy collections of art, in the imperial period, are important and complex topics, to which I can only refer here in a timely manner. Nevertheless, I believe it is possible to affirm that, from consulting the Rio de Janeiro artistic literature of the Second Reign final decades, complaints regarding inadequacies of these collections were not rare. In 1874, for example, in his pamphlet *Fine Arts - Considerations on the reform of the Academy* [*Bellas-Artes - Considerações sobre a Reforma da Academia*], the artist Antônio Araújo de Sousa Lobo referred, in the following terms, to the shortages of the institution collection and its harmful effects to the understanding of European Art “schools”:

We have a Museum, whose Gallery has also some original paintings, that, for not being the masterpieces of its authors, make us unable to evaluate their schools; as most of the others, we find them unfit for an Academy.

If, with the main gallery that Brazil features, we cannot make sense of what *school* means, how is it that the *connoisseurs* boast so much of knowing it, when artists who travel to Europe are faltering?⁵

In 1875, it was the turn of the architect, engineer, journalist and musician Alfredo Camarate, writing for the newspaper *Gazeta de Notícias*, under the pseudonym of Julio Huelva,⁶ to accuse the unfortunate conditions of the collections of the Academy:

The fine arts among us, hardly exist. They vegetate only imprisoned in the narrow lockers of a small academy on the outside and inside

Painting and sculpture galleries, which are in all Nations the real school to educate the people, by the contemplation of the beauty and root in him

⁵ LOBO, A. A. de Souza. *Bellas Artes - Considerações Sobre a Reforma da Academia*. Rio de Janeiro: American Typography, 1874, p. 19.

⁶ SANTOS, Marcos Florence Martins. *Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - Fundação Biblioteca Nacional/MinC, 2010, p. 49 sg.

obras portuguesas adquiridas com aspectos dos debates artísticos então travados no Rio de Janeiro, capazes de indicar algumas das concepções estéticas que passaram a vigorar na ENBA das primeiras décadas da República.

Os processos de constituição e de recepção das coleções de obras de arte da Academia, no período imperial, são tópicos importantes e complexos, sobre os quais aqui só poderei me deter de maneira pontual. Não obstante, creio ser possível afirmar, a partir da consulta à literatura artística carioca das décadas finais do Segundo Reinado, que as queixas com relação às insuficiências dessas coleções não eram raras. Em 1874, por exemplo, em seu opúsculo *Bellas-Artes - Considerações sobre a Reforma da Academia*, o pintor Antônio Araújo de Sousa Lobo se referia, nos seguintes termos, às carências do acervo da instituição e a seus efeitos nefastos para a compreensão das “escolas” de arte europeias:

Temos a Pinacoteca, cuja galeria possui também alguns quadros originais, que não sendo as obras primas de seus autores, não podemos por isso avaliar suas escolas; quanto à maior parte dos outros, achamo-los impróprios de uma Academia.

Se, com a principal galeria que possui o Brasil, não podemos fazer ideia do que quer dizer *escolas*, com é que por aí os *entendedores* tanto blasonam de as conhecer, quando os artistas que viajam à Europa ficam vacilantes?⁵

Em 1875, foi a vez do arquiteto, engenheiro, jornalista e músico Alfredo Camarate, escrevendo para a *Gazeta de Notícias* carioca, sob o pseudônimo Julio Huelva,⁶ acusar as condições lamentáveis das coleções da Academia:

As belas artes, entre nós, quase não existem. Vegetam apenas encarceradas nos estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro.

Galerias de pintura e escultura, que são em todas as nações a verdadeira escola para educar o povo, pela contemplação do belo e arraigar nele a estima e veneração pelas artes — não as tem o nosso país.

As coleções artísticas dos particulares são poucas e todas medí-

⁵ LOBO, A. A. de Souza. *Bellas Artes - Considerações Sobre a Reforma da Academia*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874, p. 19. Grifos em itálico no original. A grafia desta e de todas as outras citações de época foi atualizada.

⁶ SANTOS, Marcos Florence Martins. *Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - Fundação Biblioteca Nacional/MinC, 2010, p. 49 sg.

ocres e a única coleção oficial — a da Academia de Belas Artes — só tem de pomposo o título de — *pinacoteca*.

Na verdade gastar uma palavra de tantas letras com uma coleção com tão pouca coisa e inferior em número e importância à de qualquer *bric-a-brac* da Europa, é uma *tecnomania* por demais luxuosa! Nesse simulacro de museu artístico vivem, em relações de perfeita amizade, as cópias com os originais. Escolas — nem mesmo classificadas! [...] ⁷

Opiniões como essas, emitidas por agentes que ocupavam posições contrastantes no campo artístico carioca de sua época, deixam entrever um relativo consenso não só com relação às insuficiências das coleções da Academia, mas também quanto à sua suposta função educadora e de formação do gosto. A insatisfação com relação ao cumprimento dessa última função não terá deixado de pesar sobre os anseios reformadores do ensino artístico no Brasil de fins de Oitocentos, que, referidos explicitamente no título do opúsculo de Souza Lobo, atravessaram os anos finais do Segundo Reinado, vindo a se concretizar após a proclamação da República.

Ao que tudo indica, porém, um esforço no sentido de sanar tais presumíveis insuficiências teria sido empreendido já nos anos imediatamente anteriores à “Reforma de 1890”, como deixa entrever um relatório que, em março de 1889, o então diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, apresentou ao Ministério do Império. Nele, como que respondendo a críticas do gênero feitas, anos antes, por Souza Lobo ou Camarate, Moreira Maia descrevia a composição e a conveniente instalação da “coleção de telas” da instituição, que qualificava como “a primeira da América do Sul”:

Esta preciosa coleção, [...] acha-se disposta por escolas, na seguinte ordem: Francesa, Flamenga, Holandesa e Alemãs, Espanhola e Italianas, desde a mais moderna até a mais antiga.

[...]

Todos os quadros, dispostos de modo regular e com ordem estudada, nas grandes galerias e salas do pavimento superior, estão guarnecidos de molduras e seu conjunto produz agradável impressão ao visitante.

Toda esta riqueza artística, representada por mais de 550 telas, das quais mui pequeno número aguarda restauração, está conservada

the esteem and veneration by the arts — do not exist in our country.

The artistic collections of individuals are few and all mediocre and the official collection — the one of the Fine Arts Academy — only has the pompous title — *pinacoteca*.

In fact, to spend a word of so many letters with a collection with so little thing and inferior in number and importance to any bric-a-brac of Europe, is a luxurious *tecnomania* too!

In this simulacrum of artistic Museum live, in perfect relationships, the original and the copies. Schools-not even classified! [...] ⁷

Such opinions, issued by agents who held contrasting positions on the Rio de Janeiro artistic field of its time, leave as a glimpse a relative consensus not only about the shortcomings of the collections of the Academy, but also as to its alleged training and educating role. The dissatisfaction regarding the fulfillment of this last function will not stop weighing on the artistic education reformers longings of the artistic education in Brazil from late 19th century, which explicitly referred to in the title of the pamphlet of Souza Lobo, crossed the final years of the Second Reign, coming to materialize after the proclamation of the Republic.

Everything indicates, however, an effort to remedy such alleged shortcomings was undertaken in the immediately preceding years from the “1890 Reform”, as a report hints in March 1889, the then Director of the Academy, Ernesto Gomes Moreira Maia, presented to the Ministry of the Empire. In it, as if responding to the kind of criticisms made years earlier by Souza Lobo or Camarate, Moreira Maia described the composition and the convenient installation of “collection of paintings” of the institution that qualified as “the first of South America”:

This precious collection [...] is prepared by schools, in the following order: French, Flemish, Dutch and German, Spanish and Italian, from the most ancient to the most modern.

[...]

All paintings, arranged in regular mode and studied order, in the major galleries and rooms on the upper floor, are trimmed with frames and their set produces a nice impression to the visitor.

⁷ HUELVA, Julio. “BELLAS ARTES”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1875, p. 1. Grifos em itálico no original.

⁷ HUELVA, Julio. “BELLAS ARTES”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, August 13, 1875, p. 1.

All this artistic wealth, represented by more than 550 paintings, of which a very small number awaits for restoration, is preserved and prepared as it deserves, put in contact advantageously with the amateur appreciation and art students: and certifies, in large part, the commitment of the higher administration of the State in enhance, at the expense of not small expenditures, the evidence of the appreciation cult that we have devoted to fine arts.⁸

Notwithstanding the framework described by Moreira Maia, claims by a further expansion of Academy collections continued to be heard, including after the transformation of the latter in the National School of Fine Arts. An eloquent example can be found in the words of an anonymous writer of *Gazeta de Notícias*, writing a few months after the acceptance of the Decree No. 983. Without wishing to “make censorship to the old Academy”, but recognizing simultaneously the reduced dimensions of its “ancient” art collections⁹ and the difficulties to verify the authenticity of its paintings, the commenter proposed an alternative:

[...] Since it is not possible for us to form a collection of old paintings to show with pride abroad, occupy the few rooms of the school with modern paintings. They will be a better example to students of an advanced school, and a faultless catalog can be formed [...]

[...] but form this new gallery, little by little, acquiring *French, Italians, Germans, Spaniards* paintings, not forgetting the *nationals* ones. [...]

The students of the new school of fine arts in the presence of all styles, processes and manners, would verify that there is no uniform standard in modern art, and would adopt the best style, the best process and the best manners, that is, whatever provides them the impulses of individuality.¹⁰

⁸ RELATÓRIO DO ANO DE 1888 APRESENTADO À ASSEMBLEIA GERAL LEGISLATIVA NA 4ª SESSÃO DA 20ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1889. Rio de Janeiro, Annex C, p. 2. Transcription available in: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1888anexo.htm>. Accessed in: May 1, 2012.

⁹ In this passage and in the following ones, the concept of “ancient” art defines itself primarily in opposition to “modern” art, i.e. that one produced by artists then still alive or recently deceased.

¹⁰ “A NOSSA COLEÇÃO DE PINTURAS”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, March 24, 1891, p. 1.

e disposta como merece, prestando-se com vantagem à apreciação dos amadores e ao estudo dos cultores da arte: e atesta, em grande parte, o empenho da superior administração do Estado em opulentar, à custa de não pequenos dispêndios, as provas do culto de apreço que consagramos às Belas Artes.⁸

Não obstante o cenário descrito por Moreira Maia, reivindicações por uma ulterior ampliação das coleções da Academia continuaram a se fazer ouvir, inclusive após a transformação desta última em Escola Nacional de Belas Artes. Um exemplo eloquente pode ser encontrado na pena de um articulista anônimo da *Gazeta de Notícias*, escrevendo poucos meses após o deferimento do referido Decreto N. 983. Sem desejar “fazer censura à velha Academia”, mas reconhecendo simultaneamente as dimensões reduzidas de suas coleções de arte “antiga”⁹ e as dificuldades para verificar a autenticidade de seus quadros, o comentarista propunha uma alternativa:

[...] Já que não nos é possível formar uma coleção de pinturas antigas que mostremos com orgulho ao estrangeiro, ocupem-se as poucas salas da escola com quadros modernos. Serão melhor exemplo, para os alunos de uma escola avançada, e poder-se-á formar um catálogo irrepreensível [...]

[...] mas forme-se essa nova galeria, pouco a pouco, adquirindo quadros *franceses, italianos, alemães, espanhóis*, não esquecendo os *nacionais* [...]

Os alunos da nova escola de Belas Artes, em presença de todos os estilos, processos e maneiras, verificariam que não há padrão uniforme na arte moderna, e adotariam o melhor estilo, o melhor processo e a melhor maneira, isto é, o que lhes fornecesse os impulsos da sua individualidade.¹⁰

No contexto do presente artigo, esse fragmento é significativo não só pelo que revela, mas, sobretudo, pelo que deixa de mencionar. Com efeito, se as “escolas” francesa, italiana, alemã,

⁸ RELATÓRIO DO ANO DE 1888 APRESENTADO À ASSEMBLEIA GERAL LEGISLATIVA NA 4ª SESSÃO DA 20ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1889. Rio de Janeiro, Anexo C, p.2. Transcrição com grafia atualizada disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1888anexo.htm> Acesso 1. mai. 2012.

⁹ Nessa e nas passagens que se seguem, o conceito de arte “antiga” se define, sobretudo, em oposição à arte “moderna”, ou seja, aquela produzida por artistas então ainda em atividade ou recentemente falecidos.

¹⁰ “A NOSSA COLEÇÃO DE PINTURAS”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1891, p. 1.

espanhola e brasileira se encontram aí explicitamente referidas, nenhuma menção é feita à “escola” portuguesa. A resenha se apresenta, assim, como indício de uma aparente inadvertência com relação à arte portuguesa “moderna”, para o qual certamente contribuíu o perfil do acervo que a Academia imperial legou à Escola republicana. A ausência de referências à arte portuguesa é notável já no relatório de 1889 de Moreira Maia, acima citado, e, em grande medida, se perpetua no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890, certame que abriu suas portas cerca de sete meses antes da oficialização da reforma da ENBA. Neste documento, que enumerava “os quadros das galerias de exposição permanente que pod[iam] ser vistos pelo público”,¹¹ não existe qualquer referência a quadros de artistas portugueses “modernos”.

Tal situação começaria a ser revertida após a implementação da “Reforma de 1890”. Uma primeira aquisição de obra portuguesa “moderna” se daria em 1894, quando da realização da primeira Exposição Geral oficialmente organizada pela ENBA: tratava-se de *Le rendez-vous*, de Souza Pinto [Fig. 1], artista que, no certame, recebeu a 2ª medalha de ouro.¹² Na verdade, o português fora convidado a participar da exposição, como revela uma carta da legação brasileira em Paris, de 2 de agosto de 1894, ao então vice-diretor da ENBA, Rodolpho Amoêdo.¹³ Sabemos, ainda, que *Le rendez-vous* figurou no *Salon* da *Société des artistes français* de 1894, tendo merecido, inclusive, uma reprodução no catálogo ilustrado desse certame.¹⁴ Considerando o convite ao artista e o relativo prestígio da obra em Paris, é presumível que, antes mesmo de chegar ao Rio, já houvesse um interesse na aquisição de *Le rendez-vous* para compor a Pinacoteca da ENBA. Uma indi-

In the context of this article, this fragment is significant not only by what it reveals, but, above all, by what it fails to mention. Indeed, if the French, Italian, German, Spanish and Brazilian “schools” are therein explicitly referred to, no mention is made to the Portuguese “school”. Then, the review presents itself as evidence of an apparent inadvertence regarding the “modern” Portuguese art, for which certainly contributed the acquis profile that the Imperial Academy bequeathed to the Republican School. The absence of references to Portuguese art is already notable in the 1889 report of Moreira Maia, above quoted, and in a large extent, is perpetuated in the General Exhibition of Fine Arts [Exposição Geral de Belas Artes] catalog of 1890, one that opened its doors about seven months before the formalization of the NSFA reform. In this document, which contained “the paintings of the permanent exhibition galleries that could be seen by the public”,¹¹ there is no reference to paintings of “modern” Portuguese artists.

Such a situation would be reversed after the implementation of the “1890 Reform.” A first purchase of “modern” Portuguese painting would take place in 1894, when the first General Exhibition officially organized by the NSFA took place: It was *Le rendez-vous* de Souza Pinto [Fig. 1], artist who, in the exhibition, received the second gold medal.¹² In fact, the Portuguese had been invited to participate in the exhibition, as it reveals a letter from the Brazilian legation in Paris, August 2, 1894, to the then Deputy Director of the NSFA, Rodolpho Amoêdo.¹³ We also know that *Le rendez-vous* appeared at the *Salon* of the *Société des Artistes Français* of 1894, having even deserved a reproduction in the illustrated catalogue.¹⁴ Considering the invitation to the artist and the relative prestige of work in Paris, it is alleged that, before even get to Rio, there was an interest in the acquisition of *Le rendez-vous* to compose the collection of the NSFA. Such a statement, made by the Commit-

¹¹ *CATÁLOGO da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890, n/p. Fac-símile disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890_egba.pdf>. Acesso em: 1 mai. 2012.

¹² “PRÊMIOS DO SALON”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 out. 1894, p. 1.

¹³ “Tenho a satisfação de comunicar-vos que nesta mesma data remeto ao Senhor Ministro da Justiça e Negócios Interiores os conhecimentos de embarque no vapor ‘CAMPANA’ (Chargeurs Réunis) saído do Havre a 29 de Julho último, de 4 grandes caixões contendo as produções com que, na forma de convite que lhes dirigistes em circular de 1 de Setembro do ano passado, concorrem à primeira Exposição dessa Escola os pensionistas do Estado [...], assim como o laureado artista português J. J. de Souza Pinto, residente nesta Capital [Paris]” (Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6129 - Correspondências Recebidas 1894, p. 93).

¹⁴ *CATALOGUE illustré de peinture et sculpture - Salon de 1894*. Paris: Librairie d’Art, p. 24.

¹¹ *CATÁLOGO da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890. Facsimile available in: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890_egba.pdf> Accessed in: May 1, 2012.

¹² “PRÊMIOS DO SALON”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, October 31, 1894, p. 1.

¹³ Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 6129, p. 93.

¹⁴ *CATALOGUE illustré de peinture et sculpture - Salon de 1894*. Paris: Librairie d’Art, p. 24.

tee of school teachers, is in a report of the Justice Minister of State and Interior Affairs, dated from April 1895.¹⁵

A few years later, in 1902, an inform of Rodolpho Bernardelli, then Director of the NSFA, reproduced in the report of the Minister of Justice and Interior Affairs, accused the acquisition of works of “Cunha Porto collection, very important and numerous”¹⁶ among which there were oil paintings, watercolors, drawings and pastels of not discriminated “Portuguese authors”. In that same report, it was presented a list of 11 paintings,¹⁷ acquired in the *Portuguese Art Exhibition [Exposição de Arte Portuguesa]*, organized by “Mr. Guilherme da Rosa, representative of Portuguese artists”, at the School of Arts and Crafts [Liceu de Artes e Ofícios] of Rio de Janeiro.¹⁸ These paintings listed were: *The White Glove [A Luva Branca]*, *The Innkeeper [A Locandeira]*, *Madonna and Soldier [Soldado]*, of Columbano Bordallo; *Azinhaga in Benfica*, of José Velloso Salgado; *A Man of the Sea [Um Homem do Mar]*, of Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *The Loves of the Miller [Os Amores do Moleiro]*, of Carlos Reis; *The Output of the Herd [Saída do Rebanho]*, of

cação expressa para tanto, feita por uma comissão de professores da Escola, consta em relatório do Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, datado de abril de 1895.¹⁵

Alguns anos depois, em 1902, um informe de Rodolpho Bernardelli, então diretor da ENBA, reproduzido em relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, acusava a aquisição de peças da “coleção Cunha Porto, importantíssima e numerosa”,¹⁶ entre as quais constariam quadros a óleo, aquarelas, desenhos e pastéis de “autores portugueses” não discriminados. Nesse mesmo relatório, era apresentada uma lista de 11 quadros,¹⁷ adquiridos n’*Exposição de Arte Portuguesa*, organizada pelo “Sr. Guilherme da Rosa, representante de artistas portugueses”, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.¹⁸ Os quadros então listados eram: *A Luva Branca*, *A Locandeira*, *Madona e Soldado*, de Columbano Bordallo; *Azinhaga em Benfica*, de José Velloso Salgado; *Um Homem do Mar*, de Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *Os Amores do Moleiro*, de Carlos Reis; *A Saída do Rebanho*, de Manoel Henrique Pinto; *A Sesta*, *A Corar a Roupa* e *Gozando os Rendimentos*, de José Malhoa.

A vultosa compra de 1902 foi, certamente, uma das mais importantes feitas durante toda a história da Academia/Escola carioca.¹⁹ Depois dela, seria necessário esperar até 1906 pela aqui-

¹⁵ “The Commission, composed of the professors Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner and Modesto Brocos y Gomez, appointed to choose the works of art that deserved to be purchased for the school collections, met in on November 7 and chose those that are now mentioned: The rendez-vous, J. J. de Souza Pinto ...”. In: *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p. 13.

¹⁶ *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903, p. 225. The collector is, probably, Joaquim Augusto da Cunha Porto, merchant and writer born in the city of Porto, in 1827, and dead in Rio de Janeiro in 1884.

¹⁷ *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903... Op. cit.*, p. 225. This list presents, from their fifth line, an error in the correspondence of the works titles and the names of their respective authors.

¹⁸ This Portuguese art exhibition was inaugurated on July 17, 1902. In addition to “103 paintings” of several and renowned artists, it had “the faience of Raphael Bordallo Pinheiro, always beautiful and original, the works in low silver oxidized or gold, some architectural projects and some art specimens applied to housework” (“Arte Portuguesa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, July 18, 1902, p. 1).

¹⁵ “A comissão, composta dos professores Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner e Modesto Brocos y Gomez, nomeada para escolher as obras d’arte que merecessem ser adquiridas para as coleções da Escola, reuniu-se no salão no dia 7 de novembro e escolheu as que vão em seguida mencionadas: O rendez-vous, de J. J. de Souza Pinto [...]”. In: *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p.13.

¹⁶ *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903, p. 225. O colecionador é, provavelmente, Joaquim Augusto da Cunha Porto, comerciante e escritor nascido na cidade do Porto, em 1827, e falecido no Rio de Janeiro, em 1884.

¹⁷ *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903... Op. cit.*, p. 225. Essa lista apresenta, a partir da sua quinta linha, um erro na correspondência entre os títulos das obras e os nomes de seus respectivos autores.

¹⁸ A *Exposição de Arte Portuguesa* foi inaugurada a 17 de julho de 1902. Além de “103 telas” de diversos e renomados pintores, contava com “as faianças de Raphael Bordallo Pinheiro, sempre belas e originais, os trabalhos em prata rebaixada, oxidada ou dourada, alguns projetos arquitetônicos e alguns espécimes de arte aplicada aos trabalhos domésticos” (“Arte Portuguesa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1902, p. 1).

¹⁹ Com relação às compras de 1902, Paternostro destacou o papel do diretor

sição de uma nova obra portuguesa: tratava-se, então, de uma importante pintura de Malhoa, a segunda versão de *Cócegas* [Fig. 2], comprada, após uma grande mostra individual que o artista realizou no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Algumas resenhas sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1906, que abriu suas portas apenas dois meses após o encerramento da individual de Malhoa, dão conta de que *Cócegas* teria sido, já então, adquirida pelo Governo brasileiro.²⁰ Todavia, o pesquisador português Nuno Saldanha, em trabalho recentemente publicado, apresentou evidências de que a compra teria, na verdade, se arrastado por longos meses, só se concluindo em maio de 1907.²¹

Em 1909, segundo Paternostro, a Escola teria adquirido uma pintura de Silva Porto, hoje intitulada *Na Cisterna*, “exposta em 1891 na 1ª Exposição do Grémio Artístico de Lisboa, com o título *O Poço Velho (Odivelas)*”²² [Fig. 3]. Tal afirmação é em parte corroborada por um documento datilografado, não-datado, mas certamente posterior a 1913, pertencente ao Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que apresenta uma “Seleção dos quadros e mais objetos de arte, adquiridos pela verba de ‘Aquisição de obras de arte’”,²³ e que assinala a compra, em 1909, pelo valor de 1:500\$000, de um quadro a óleo (não nomeado) de Silva Porto.

Bernardelli: “Essa aquisição, sem dúvida, foi o mérito de Rodolfo Bernardelli a favor do acervo da Escola Nacional de Belas Artes” (PATERNOSTRO, Suzana. *Op. cit.*, p. 24). Mais recentemente, porém, Hilda Machado afirmou que a iniciativa se deveu, na verdade, a Joaquim Duarte Murtinho, Ministro da Fazenda do Governo Campos Salles: “Segundo Filinto de Almeida, republicano e vizinho de Murtinho, o ministro mecenas fez mais do que o Império, que comprou apenas o gênero histórico [...] Em 1902, o ministro das finanças Joaquim Murtinho, enquanto levava com a sua política liberal o Banco do Brasil à falência, instituiu um novo mecenato público, ao bancar uma política de aquisições para a ENBA” (MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 159).

²⁰ Cf., por exemplo: “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3; “A EXPOSIÇÃO”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set. 1906, p. 5; AMADOR, Bueno. “BELAS-ARTES. O SALÃO DE 1906”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set. 1906, p. 3.

²¹ “Em Janeiro de 1907, a venda estava ainda em negociações. O seu amigo Rodolfo Bernardelli dizia que a proposta fora apresentada na Câmara e no Senado, mas que não tinha sido aprovada, tendo a verba da aquisição sido destinada à construção de uma escola de Arte. No entanto, relatando ainda que o novo ministro, Tavares Lyra, se interessara pelo caso, dava assim algumas esperanças ao pintor, que de fato se viriam a concretizar em Maio” (SALDANHA, Nuno. *José Malhoa. Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe, 2010, p. 327).

²² *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. *Op. cit.*, p. 38.

²³ Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 5107, p. 1.

Manoel Henrique Pinto; *The Nap [A Sesta]*, *Blushing the Clothes [A Corar a Roupa]* and *Enjoying the Income [Gozando os Rendimentos]*, of José Malhoa.

The sizeable purchase of 1902 was certainly one of the most important made throughout the history of the Academy School of Rio.¹⁹ After it, it would be necessary to wait until 1906 to acquire a new Portuguese work: it was then an important painting by Malhoa, the second version of *Tickling [Cócegas]* [Fig. 2], bought after a great solo exhibition that the artist made in the Portuguese Reading Cabinet [Gabinete Português de Leitura] of Rio de Janeiro. Some reviews of the General Exhibition of Fine Arts of 1906, which opened its doors two months after the closure of the Malhoa solo, realized that *Tickling* would have been, already then, acquired by the Brazilian Government.²⁰ However, the Portuguese researcher Nuno Saldanha, in recently published work, presented evidence that the purchase would have, in fact, been dragged by long months, concluding only in May 1907.²¹

In 1909, according to Paternostro, the NSFA

¹⁹ With respect to purchases of 1902, Paternostro highlighted the role of the Director Bernardelli: “this acquisition, undoubtedly, was the merit of Rodolfo Bernardelli in favour of the acquis of the Fine Arts National School” (PATERNOSTRO, Suzana. *Op. cit.*, p. 24). More recently, however, Hilda Machado said that the initiative was, in fact, of Joaquim Duarte Murtinho, Minister of Finances of Campos Sales Government: “According to Filinto de Almeida, Republican and neighbor of Murtinho, the Minister Mecenas did more than the Empire, who just bought the historic genre [...] In 1902, the Finance Minister Joaquim Murtinho, while leading Brazil’s Bank to bankruptcy with his liberal policy, introduces a new public patronage, to fund a procurement policy for NSFA (MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 159).

²⁰ See for example: “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, September 1, 1906, p. 3; “A EXPOSIÇÃO”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, September 2, 1906, p. 5; AMADOR, Bueno. “BELAS-ARTES. O SALÃO DE 1906”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, September 11, 1906, p. 3.

²¹ “In January 1907, the sale was still in negotiation. His friend Rodolfo Bernardelli said that the proposal had been tabled in the House and the Senate, but that had not been approved, having the funds to acquisition destined to the construction of an art school. However, reporting that the new Minister, Tavares Lyra, interested by the case, gave some hopes to the painter, which would, in fact, come to realize in may (SALDANHA, Nuno. *José Malhoa. Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe, 2010, p. 327).

would have purchased a painting of Silva Porto, today entitled *At the Cistern* [*Na Cisterna*], “exposed in 1891 at the first exhibition of the Artistic Guild of Lisbon, with the title *The Old Pit (Odivelas)* [*O Poço Velho (Odivelas)*]²² [Fig. 3]. Such a statement is partly corroborated by a typed document, non-dated, but certainly after 1913, which features a “Selection of paintings and more objects of art, purchased by the funds of ‘Acquisition of works of art’²³, and that points out the purchase, in 1909, by the value of 1: 500\$000, of an oil painting (not named) of Silva Porto. This same document, in addition to confirm the purchase of *Le rendez-vous*, in 1894, by the value of 3: 000\$000, accuses the purchase of a second oil painting (not named) de Souza Pinto, in 1912, by the value of 2: 000\$000, as well as a work by the Portuguese painter João Vaz, entitled *Dusk* [*Entardecer*], in 1913, by the value of 1:100\$000.²⁴

The acquisition of most of the works listed here-with the exception of *Madonna*, of Columbano, and *Dusk*, of Vaz — is confirmed in a catalogue of the painting and sculpture galleries of the NSFA,²⁵ published in 1923, which listed no less than 16 Portuguese paintings. In addition to the abovementioned 13,²⁶ 3 other Portuguese works are cited: *Assembly, flowers* [*Assembleia, flores*] (watercolor, no. 253), of Helena Roque Gameiro; *Adraga Beach* [*Praia de Adraga*] (watercolor, no. 254), of Alfredo Roque Gameiro; and *Under the Greeny* [*Sob a verdura*] (no. 507), of Souza Porto — another non-dated work,²⁷ maybe the oil painting referred to

Esse mesmo documento, além de confirmar a aquisição de *Le rendez-vous*, em 1894, pelo valor de 3:000\$000, acusa a compra de um segundo quadro a óleo (não nomeado) de Souza Pinto, em 1912, pelo valor de 2:000\$000, bem como de uma obra do pintor português João Vaz, intitulada *Entardecer*, em 1913, pelo valor de 1:100\$000.²⁴

A aquisição da maioria das obras até aqui elencadas — com exceção de *Madonna*, de Columbano; e *Entardecer*, de Vaz — é confirmada no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* da ENBA,²⁵ editado em 1923, no qual são enumeradas nada menos do que 16 pinturas portuguesas. Além de 13 já referidas,²⁶ são citadas 3 outras obras portuguesas: *Assembleia, flores* (aquarela, n. 253), de Helena Roque Gameiro; *Praia de Adraga* (aquarela, n. 254), de Alfredo Roque Gameiro; e *Sob a verdura* (n. 507), de Souza Porto — obra não datada,²⁷ talvez o quadro a óleo referido no documento do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, citado no parágrafo anterior.

Até o momento, detive-me sobretudo nas aquisições de obras de arte portuguesas feitas durante a administração de Rodolpo Bernardelli, entre 1890 e 1915, e que possuem algum indício de comprovação documental. Todavia, embora escasseiem os documentos a esse respeito, o interesse pela produção dos artistas portugueses “modernos” parece ter continuado na administração do sucessor de Bernardelli, João Baptista da Costa, que foi diretor da Escola entre 1915 e 1926. Uma foto datada de 1920, que mostra parte da Pinacoteca da instituição e na qual Baptista da Costa aparece em frente a *Cócegas* de Malhoa e *Azinhaga em Benfica*, de Velloso Salgado²⁸ [Fig. 4], parece-me reveladora da importância

²² *O Grupo do Leão e o Naturalismo português. Op. cit.*, p. 38.

²³ Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 5107, p. 1.

²⁴ *Idem*, p. 3.

²⁵ *ESCOLA Nacional de Bellas Artes - Catalogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*. Rio de Janeiro: Empr. Ind. Editora “O Norte”, 1923.

²⁶ *The Loves of the Miller* (No. 143), of Carlos Reis; *The White Glove* (No. 180), *The Innkeeper* (No. 181) and *Soldier* (No. 182), of Columbano; *A Man of the Sea* (No. 186), of Condeixa; *Tickling* (No. 334), *Blushing the Clothes* (No. 335), *Enjoying the Income* (No. 336) and *The Nap* (No. 337), of Malhoa; *The Output of the Herd* (No. 435), of Henrique Pinto; *At the Cistern* (No. 498) of Silva Porto; *Le rendez-vous* (No. 508), of Souza Pinto; *Azinhaga in Benfica* (No. 564), of Velloso Salgado.

²⁷ Under the greenery has kinship with Breton’s work references, produced by Souza Pinto, from mid-1890 as *La Baignade* (1896), *Chloé Fillette* (1898) or *Baigneuse* (1903) See SANTOS, Aida Alves de Oliveira. *José Júlio de Souza Pinto na Bretanha*. Porto, 2011. Dissertação (Mestre em História da

²⁴ *Idem*, p. 3.

²⁵ *ESCOLA Nacional de Bellas Artes - Catalogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*. Rio de Janeiro: Empr. Ind. Editora “O Norte”, 1923.

²⁶ *Os amores do moleiro* (n. 143), de Carlos Reis; *A luva branca* (n. 180), *A locandeira* (n. 181) e *O soldado* (n. 182), de Columbano; *Um homem do mar* (n. 186), de Condeixa; *Cócegas* (n. 334), *A corar roupa* (n. 335), *Gozando os rendimentos* (n. 336) e *A sesta* (n. 337), de Malhoa; *Saída do Rebanho* (n. 435), de Henrique Pinto; *Na cisterna* (n. 498) de Silva Porto; *Le rendez-vous* (n. 508), de Souza Pinto; *Azinhaga em Benfica* (n. 564), de Velloso Salgado.

²⁷ *Sob a verdura* possui parentesco com obras de referência bretã, produzidas por Souza Pinto, a partir de meados dos anos 1890, como *La Baignade* (1896), *Chloé Fillette* (1898) ou *Baigneuse* (1903). Cf. SANTOS, Aida Alves de Oliveira. *José Júlio de Souza Pinto na Bretanha*. Porto, 2011. Dissertação (Mestre em História da Arte Portuguesa) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Volume II Anexos.

²⁸ MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nov. 1920, n/p.

emblemática que o acervo português então possuía, no contexto mais amplo das coleções da Escola. Acréscimos a esse acervo também continuariam a ser feitos. É possível, por exemplo, que as acima referidas aquarelas de Alfredo e Helena Roque Gameiro tenham sido incorporadas às coleções da ENBA em 1920, por ocasião de uma exposição que ambos fizeram no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.²⁹ Sabe-se, além disso, que, em 1926, a Escola recebeu, como doação, parte da coleção de arte de Luís Fernandes,³⁰ na qual a presença de obras de artistas portugueses de fins do século 19 e início do século 20 era das mais representativas. Além de novos quadros de Columbano e Malhoa e de uma série de pequenas “manchas” de Silva Porto, a doação de Luís Fernandes conteria um retrato de Adolfo Cesar de Medeiros Greno, artista português aqui ainda não referido.³¹

Em síntese, os dados acima elencados apontam para um genuíno interesse pela arte portuguesa “moderna”, por parte dos responsáveis pela ENBA, nas décadas iniciais da República brasileira. Alguns fatores poderiam ser aqui mencionados na tentativa de explicar esse interesse. Por um lado, sabe-se que, já na passagem para a década de 1880, portugueses e agentes brasileiros fundamentais na implementação da “Reforma de 1890” estabeleceram, na Europa, laços de sociabilidade estreitos.³² Isso

²⁹ Cf. por exemplo, “VIDA ARTÍSTICA. Inaugura-se amanhã a Exposição Roque Gameiro no Gabinete Português de Leitura”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1920, p. 3; MATTOS, Adalberto. “Mostra de Arte”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 2. out. 1920, n/p.

³⁰ Luis Fernandes nasceu na Bahia, Brasil, em 1859, e faleceu em Paris, em 1922. Foi colecionador de objetos de arte, principalmente de porcelanas raras, e presidente do Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Cf. Verbete FERNANDES (Luís). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI, p. 108.

³¹ Dados disponíveis no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - SIMBA.

³² A esse respeito, Luciano Migliaccio lembra, por exemplo, que o “diálogo luso-brasileiro tomara nova força em Paris, onde, na década de 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequentavam o ateliê de Cabanel e de Yvon nos mesmos anos que os brasileiros José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo. Uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão.” (MIGLIACCIO, Luciano. “Malhoa e o Brasil”. In: José Malhoa. ARTing Editores, 2008, n/p). Além disso, a partir de 1882, em Roma, Henrique Pousão teria estreitado laços de amizade com dois outros brasileiros fundamentais para a “Reforma de 1890”, os irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli. (SILVEIRA, Carlos. “Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm>. Acesso em: 1 mar. 2012).

in the document quoted in the previous paragraph.

So far, I stick mainly on acquisitions of Portuguese art works made during the administration of Rodolpo Bernardelli, between 1890 and 1915, and that have some evidence of documentary proof. However, although the documentation become scarcer in this respect, the level of interest shown in the production of the “modern” Portuguese artists seems to have continued in the administration of the successor of Bernardelli, João Baptista da Costa, who was the Director of the NSFA between 1915 and 1926. A photo dated of 1920, which shows part of the Collection of the institution and in which Baptista da Costa appears in front of the *Tickling of Malhoa and Azijnbaga in Benfica*, of Velloso Salgado²⁸ [Fig. 4], seems to me indicative of the flagship importance that the Portuguese acquis had then, in the broader context of the collections of the School. Additions to this acquis also would continue to be made. It is quite likely, for example, that the above referred watercolors of Alfredo and Helena Roque Gameiro have been incorporated into the collections of the NSFA in 1920, on the occasion of an exhibition that both did at the Portuguese Reading Cabinet of Rio de Janeiro.²⁹ Moreover, It is known, that, in 1926, the school received as a donation, part of the art collection of Luís Fernandes,³⁰ in which the presence of Portuguese artists of the late 19th and early 20th centuries was the most representative. In addition to new paintings of Columbano and Malhoa and a series of small landscapes of Silva Porto, the donation Luís Fernandes would contain a portrait of Adolfo Cesar de Medeiros Greno, Portuguese artist not yet referred to in here.

In summary, the data listed above indicate a

da Arte Portuguesa) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Volume II Appendices.

²⁸ MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira* Rio de Janeiro, November, 1920.

²⁹ See for example, “ARTISTIC LIFE. Tomorrow is inaugurated the Roque Gameiro exhibition in the Portuguese Reading Cabinet”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, August 22, 1920, p. 3; MATTOS, Adalberto. “Mostra de Arte”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 2. October, 1920.

³⁰ Luís Fernandes was born in Bahia, Brazil, in 1859, and died in Paris in 1922. He was a collector of art objects, mostly of rare porcelains, and Chairman of the Group of friends of the Museum of Ancient Art in Lisbon. See: FERNANDES (Luís). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI, p. 108.

genuine interest for the “modern” Portuguese painting, by the ones responsible for the NSFA, in the early decades of the Brazilian Republic. Some factors could be mentioned here in an attempt to explain this interest. On one hand, it is known that, in the passage to the Decade of 1880, Portuguese and Brazilian agents responsible for implementing the “1890 Reform” established in Europe, narrow sociability ties:³¹ this made it possible for young Brazilian artists, in their final stages of training in Europe, take direct knowledge of the Lusitanian contemporary production. On the other hand, it is also remarkable the intense movement of Portuguese artists at Rio de Janeiro, since the final years of the Brazilian Empire. This phenomenon, motivated by the growth of the local patronage,³² would have made it accessible in the city, a significant amount of Portuguese paintings.

However, I would like to dwell on another factor, which I have stated at the beginning of the paper: the presumed link between the aesthetics of the acquired Portuguese works and the pedagogical guidelines deployed in NSFA post-“1890 Reform”. In this sense, my hypothesis is that the

possibilitou que jovens artistas brasileiros, em seus estágios finais de formação no Velho Mundo, tomassem conhecimento direto da produção lusitana coeva. Por outro lado, é também notória a intensa circulação de artistas portugueses pelo Rio de Janeiro, a partir dos anos finais do Império. Esse fenômeno, motivado especialmente pelo crescimento do mecenato local,³³ teria tornado acessível, na cidade, um montante significativo de pinturas portuguesas de qualidade.

Aqui, todavia, gostaria de me deter em outro fator, que adiantei no início do texto: a presumível consonância entre a estética das obras portuguesas adquiridas e as orientações pedagógicas implantadas na ENBA pós-“Reforma de 1890”. Nesse sentido, minha hipótese é de que a aquisição de pinturas portuguesas visaria à promoção de modelos estéticos que, ao menos nos anos imediatamente posteriores à “Reforma de 1890”, eram julgados pertinentes para o desenvolvimento da arte brasileira. Uma análise, ainda que não exaustiva, das peças portuguesas adquiridas permite verificar que o principal desses modelos foi a tendência que, na historiografia lusitana de arte, se convencionou chamar “Naturalismo” — termo que, nos últimos anos, foi objeto de tentativas de delimitação também por historiadores de outros países, como o norte-americano Gabriel P. Weisberg³⁴ ou o brasileiro Jorge Coli.³⁵

Deve-se salientar que, na literatura artística das décadas finais do século 19, as fronteiras do “Naturalismo” frequentemente se confundiam com as de outros conceitos estéticos, como “Realismo” e, até mesmo, “Impressionismo” ou “Modernidade”. Isso pode ser verificado tanto na crítica de arte portuguesa da

³¹ In this regard, Luciano Migliaccio remembers, for example, that the “Brazilian-Portuguese dialog would take new force in Paris, where, in the Decade of 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequented the Studio of Yvon and Cabanel in the same years that the Brazilians José Ferraz de Almeida Júnior and Rodolfo Amoedo. A true Portuguese-Brazilian art colony would meet in Paris at the residence of Eduardo Prado, a friend of Eça de Queiroz and Ramalho Ortigão. (MIGLIACCIO, Luciano. “Malhoa e o Brasil”. In: *José Malhoa*. ARTing Editores, 2008, n/p). In addition, from 1882, in Rome, Henrique Pousão would have narrowed the friendship ties with two other Brazilians crucial to the “1890 Reform”, the brothers Rodolpho Bernardelli and Henrique Bernardelli, (SILVEIRA, Carlos. “Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Available in: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm>. Accessed in: March 1, 2012).

³² This patronage growth seems to coincide with an increase in migratory flow from Portuguese to Brazil: at the apex of this stream, between 1901 and 1930, an average of more than 25 thousand Portuguese immigrants landed in Brazil by year, as discusses a data provided by the Brazilian Institute of geography and statistics (*PRESENÇA portuguesa: de colonizadores a imigrantes*. Available in: <<http://www.ibge.gov.br/brasil500/portugueses.html>>. Accessed in: March 1, 2012.). The Portuguese immigrants arrived in Brazil for various reasons, at least until the First World War, the final destination of the majority was Rio de Janeiro.

³³ Esse crescimento do mecenato parece coincidir com um aumento no fluxo migratório português para o Brasil: no ápice desse fluxo, entre 1901 e 1930, uma média superior a 25 mil imigrantes portugueses aportava no Brasil por ano, como deixam entrever dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (*PRESENÇA portuguesa: de colonizadores a imigrantes*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/brasil500/portugueses.html>> Acesso em: 1 mar. 2012.). Os imigrantes portugueses aqui chegavam por razões diversas, ao menos até a Primeira Guerra Mundial, o destino final da maioria era justamente o Rio de Janeiro.

³⁴ Cf. WEISBERG, Gabriel P. *Beyond impressionism: the naturalist impulse*. New York: H.N. Abrams, 1992; WEISBERG, Gabriel P. [et all]. *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*. Van Gogh Museum; Ateneum Art Museum; Mercatorfonds, Brussels, 2010.

³⁵ COLI, Jorge. “Pintura naturalista”. In: _____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 285–294, texto que se originou de uma resenha ao livro *Work and struggle: the painter as witness*, de Edward Lucie-Smith e Celestine Dars (Paddington Press, 1977).

época,³⁶ quanto nos já então famosos escritos do francês Émile Zola, talvez “a presença dominante”³⁷ no que se refere ao emprego do termo “Naturalismo”, com relação às artes.³⁸ Não obstante, especialmente enquanto designação de um “certo tipo de pintura, muito coerente, que se desenvolveu nas últimas décadas do século 19”,³⁹ o “Naturalismo” parecia evocar uma série de valores e atitudes estéticas que me parece útil aqui reter na análise das questões que abordarei a seguir.

Aquilo que é hoje reconhecido pela historiografia como a variante portuguesa do “Naturalismo” teria se afirmado durante o quartel final do século 19.⁴⁰ Pintores como Silva Porto ou João Marques de Oliveira são usualmente lembrados como introdutores da tendência em Portugal, mas teriam sido as ações do chamado *Grupo do Leão* as maiores responsáveis pela sua consagração. Parece-me digno de nota que a absoluta maioria dos artistas portugueses cujas obras foram adquiridas pela ENBA tenha participado, nos anos 1880, das *Exposições de Quadros Modernos* — renomeadas, a partir de 1885, *Exposições de Arte Moderna* —, promovidas pelo *Grupo do Leão*. Cinco deles — Columbano, Henrique Pinto, João Vaz, Malhoa e Silva Porto — se encontram, inclusive, representados no emblemático retrato coletivo pintado

acquisition of Portuguese paintings would aim at the promotion of aesthetic models that, at least in the immediate years after the “1890 Reform”, were judged relevant to the development of the Brazilian art. An analysis, although not exhaustive, of the Portuguese works acquired by then allows us to check that the main model was a tendency that in Lusitanian historiography of art, was called “Naturalism” - term that, in recent years, was also the subject of definition attempts by historians of other countries such as the American Gabriel P. Weisberg³³ or the Brazilian Jorge Coli.³⁴

It should be pointed out that, in the artistic literature of the final decades of the 19th century, the boundaries of “Naturalism” are often confused with those of other aesthetic concepts such as “Realism” and even “Impressionism” or “Modernity”. This can be checked both in art criticism of Portuguese Art of the time,³⁵ and in the already famous writings of the French Émile Zola, maybe “the dominant presence”³⁶ in relation to the use of the term “Naturalism”, regarding the arts.³⁷ Nevertheless, especially while designation of

³⁶ Uma relativa ambivalência classificativa pode ser encontrada, já nos anos 1870, na pena de Ramalho Ortigão, que filiava a obra de Silva Porto “no Realismo, Naturalismo e Impressionismo (*As Farpas*, 1876, X: 111)” (SALDANHA, Nuno. *Op. cit.*, p. 169). Além disso, ao analisar a recepção da obra de Malhoa no período de 1881 a 1888, Nuno Saldanha constata que: “De facto, não parece existir uma clara distinção da crítica [portuguesa] entre as correntes do Naturalismo e do Realismo” (*Idem*, p. 158).

³⁷ WEISBERG, Gabriel. *Illusions of Reality...*, p. 24.

³⁸ Em seus escritos sobre artes visuais, Zola emprega com frequência os termos *naturalisme* e *naturaliste*, que figuram, inclusive, em alguns títulos como *Les naturalistes* (em *Mon Salon*, 1868) ou *Le naturalisme au Salon* (1880). Todavia, mesmo Zola não deixou de demonstrar certa despreocupação com a rigidez classificatória, como quando afirma, a respeito do *Salon de 1880*: “o *naturalismo*, ou o *impressionismo*, ou a *modernidade* - podem chamá-lo como quiserem - é hoje o mestre dos Salões oficiais” (ZOLA, Emile. “O Naturalismo no Salão”. In: _____. *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 288. Grifos meus).

³⁹ COLI, Jorge. *Op. cit.*, p. 287.

⁴⁰ Para uma discussão do “Naturalismo” na arte portuguesa a partir de fins do Oitocentos, cf.: FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 23 sg.; SILVA, Raquel Henriques da. “Silva Porto e a pintura naturalista”. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Org.) *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Vol. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. LI-LXIII; PORFÍRIO, José Luis; Barreiros, Maria Helena. “Da Expressão Romântica à Estética Naturalista”. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*. FUBU Editores, SA, 2009, v. 15, pp. 49–79.

³³ See WEISBERG, Gabriel. P. *Beyond impressionism: the naturalist impulse*. New York: H.N. Abrams, 1992; WEISBERG, Gabriel. P. et all. *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*. Van Gogh Museum; Ateneum Art Museum; Mercatorfonds, Brussels, 2010.

³⁴ COLI, Jorge. “Pintura naturalista”. In: _____. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 285–294, text originated from a review to the book *Work and struggle: the painter as witness*, by Edward Lucie-Smith and Celestine Dars (Paddington Press, 1977).

³⁵ A relative qualification ambivalence can be found, in the years 1870, on writings of Ramalho Ortigão, which affiliated the work of Silva Porto “on realism, naturalism and (*As Farpas*, 1876, X: 111)” (SALDANHA, Nuno. *Op. cit.*, p. 169). Furthermore, to analyze the work of Malhoa in the period of 1881 to 1888, Nuno Saldanha notes that: “in fact, there seems to be no clear distinction of Portuguese criticism among the currents of Naturalism and Realism” (*Idem*, p. 158).

³⁶ WEISBERG, Gabriel. *Illusions of Reality...*, p. 24.

³⁷ In his writings on the visual arts, often Zola employs the terms “naturalism” and “Naturaliste”, appearing even in some titles like “Les naturalists” (*Mon Salon*, 1868) or “Le naturalisme au Salon” (1880). However, even Zola did not fail to demonstrate a lack of concern with the rigidity classification, as when he says, about the Salon of 1880: “naturalism, and impressionism, or modernity – you can call it as you want -It is now the master of the official Salons” (ZOLA, Emile. “O Naturalismo no Salão”. In: _____. *A*

a “certain type of painting, very consistent, that developed itself in the last decades of the 19th century”,³⁸ “Naturalism” seemed to evoke a series of values and aesthetic attitudes that are helpful to retain here, in the analysis of the issues that I will discuss below.

What is today recognized as the Portuguese variant of historiography of the “Naturalism” had stated itself during the final quarter of the 19th century.³⁹ Painters such as Silva Porto and João Marques de Oliveira are usually remembered as introducers of the trend in Portugal, but the greatest actions responsible for their consecration would have been of the so-called *Grupo do Leão* [*Lion Group*]. It seems to me worthy of note that the absolute majority of Portuguese artists whose works were acquired by the NSFA had participated, in the years of 1880, of the *Modern Paintings Exhibitions* [*Exposições de Quadros Modernos*] -renamed, in 1885, *Modern Art Exhibitions* [*Exposições de Arte Moderna*], promoted by the *Grupo do Leão*. Five of them - Columbano, Henrique Pinto, João Vaz, Malhoa and Silva Porto - are represented in the emblematic collective portrait painted by Columbano in 1885, today in the Chiado Museum, in Lisbon.

Noteworthy are also the points of convergence between the aesthetics and intentions recognizable in the critical fortune of the Portuguese “naturalists” and in the pedagogical guidelines that went into effect in the NSFA after the “1890 Reform.” In the final part of this article, I would like to discuss precisely some of these points of convergence, starting with what could be defined as an “anti-academic” attitude. In this respect, as summarizes the Portuguese historian Raquel Henriques da Silva, at the opening of recent article, dedicated

Batalha do Impressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 288. Emphasis added).

³⁸ COLI, Jorge. *Op. cit.*, p. 287.

³⁹ For a discussion of “Naturalism” in the Portuguese art from the end of the 19th century, see: FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 23 sg.; SILVA, Raquel Henriques da. “Silva Porto e a pintura naturalista”. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Org.) *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Vol. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. LI-LXIII; PORFÍRIO, José Luis; Barreiros, Maria Helena. “Da Expressão Romântica à Estética Naturalista”. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa*. Da Pré-História ao século XX. FUBU Editores, SA, 2009, v. 15, pp. 49-79.

por Columbano, em 1885, hoje no Museu do Chiado, em Lisboa.

São também dignos de nota os pontos de convergência entre a estética e intenções reconhecíveis na fortuna crítica dos chamados “naturalistas” portugueses e as orientações pedagógicas que passaram a vigorar na ENBA após a “Reforma de 1890”. Na parte final do presente artigo, eu gostaria de discutir justamente alguns desses pontos de convergência, começando por aquilo que poderia ser definido como uma explícita atitude “antiacadêmica”. A esse respeito, como sintetiza a historiadora portuguesa Raquel Henriques da Silva, na abertura de artigo recente, dedicado à obra de Silva Porto:

Se pensarmos no percurso da pintura naturalista, nos principais centros artísticos da Europa, o que sobretudo a caracteriza é a sua militante atitude *anti-acadêmica*. Assim a considera também Robert L. Herbert [...], afirmando que “naturalismo significa um olhar para o presente, um voltar de costas à História, um afastamento dos valores, tanto picturais como sociais, que se ligavam à monarquia e à teocracia”. Essa caracterização é adequada, mesmo quando se recua à matriz ocidental do naturalismo que se encontra na Holanda do século XVII, tanto no paisagismo como na pintura de gênero, representando, também com o retrato, os novos valores de uma pequena nação republicana e burguesa.⁴¹

Seria importante verificar em que medida certas conotações políticas do “Naturalismo” — certamente conhecidas no campo artístico carioca, ao menos desde os anos 1870⁴² —, pesaram no apoio que a nova geração que assumiu a ENBA deu aos partidários portugueses da tendência. Aqui, todavia, me deterei apenas na atitude “antiacadêmica”, frisada por Henriques da Silva como característica do “Naturalismo” internacional. Esta é explicitamente assumida por Rodolpho Bernardelli, em um dos primeiros e mais importantes documentos oficiais que tratam da “Reforma de 1890”, um relatório por ele enviado ao Ministro de

⁴¹ SILVA, Raquel Henriques da. *Op. cit.*, p. LI. Grifo meu.

⁴² Rafael Cardoso abordou essas conotações em texto sobre a pintura de história nos anos finais do Segundo Reinado brasileiro, concluindo: “Pode-se afirmar com alguma segurança, [...] que o realismo era percebido pelas elites do Segundo Reinado como uma doutrina ligada ao republicanismo e ao socialismo, principalmente após os acontecimentos traumáticos de 1871 em Paris” (CARDOSO, Rafael. “Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado”. *19^o20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Acesso em: 1 mar. 2012).

Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correio e Telégrafos em 1891. A passagem que melhor resume a postura “antiacademista” de Bernardelli é a seguinte:

Substituindo a Academia criou-se a Escola Nacional da Belas Artes, que pôde definir todo o seu programa na repulsa com que foi condenado o título pretensioso e nefastamente sugestivo de sua antecessora. A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraíndo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica do *como viam*, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural do *como vedes*; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas.⁴³

Em suma, o “antiacademismo” defendido por Bernardelli comportava uma negação de quaisquer “preconceitos estéticos de beleza no sítio escolhido e no tratamento pictural”⁴⁴ — para empregar a expressão de um outro historiador português de arte, José-Augusto França, ao propor uma definição daquilo que unificaria a obra dos “naturalistas” portugueses, em fins do Oitocentos. Nesse ponto, a atitude do primeiro diretor da ENBA também se aproximava sensivelmente da de outros agentes do campo artístico carioca, em especial os críticos de arte, como Pardal Mallet, que às vésperas da “Reforma de 1890”, declarou: “As Academias não prestam, são absorventes e atrofiadoras, trabalham por esterilizar os artistas numa só feitura e numa só modelagem”.⁴⁵

Mas a posição de Bernardelli comportava, ainda, a

⁴³ RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, ANEXO H, p. 13. Grifos em itálico no original. Fac-símile disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/rm%201891.htm>> Acesso em: 1 mai. 2012.

⁴⁴ FRANÇA, José-Augusto. *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. ICALP - Coleção Biblioteca Breve - Volume 28, 1992, p. 70.

⁴⁵ MALLET, Pardal. “Academia de Bellas Artes II”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1890, p. 1. Referências a esta e outras resenhas que defendem a ideia de uma Academia “atrofiadora” podem ser encontradas em: SERAPHIM, Miriam Nogueira. “1890 - O primeiro ano da República agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti”. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008 pp. 257–272.

to the work of Silva Porto:

Thinking the route of the naturalistic painting in the major artistic centers of Europe, what especially characterizes it is its anti-academic militant attitude of defense. So it is considered by Robert L. Herbert [...],stating that “naturalism means a look at the present, a return back to the story, a removal of values, both social and pictorial which were linked to the monarchy and theocracy”. This characterization is appropriate, even when it goes back to the array of Western naturalism that lies in the Netherlands in the 17th century, both in landscape and in the genre painting, representing, also in portraits, the new values of a small bourgeois Republican nation.⁴⁰

It would be important to verify to what extent certain political connotations of “Naturalism”—certainly known in Rio de Janeiro’s artistic field, at least since the years of 1870⁴¹ — weighed in the support that the new generation that took the NSFA gave to the Portuguese supporters of the trend.

Here, however, I will dwell only on the “anti-academic” attitude, stressed by Henriques da Silva as a characteristic of the international “Naturalism”. This is explicitly assumed by Rodolpho Bernardelli, in one of the first and most important official documents that deal with the “1890 Reform”, a report he submitted to the Minister of State of Public Instruction, Mail and Telegraphs in 1891. The passage that best summarizes the anti-academic stance of Bernardelli is as follows:

Replacing the Academy came the National School of Fine Arts, that might set its entire program in the disgust with what was sentenced the pretentious and ominously suggestive title of its predecessor. The Academy was the ritual contemplation of the past; was the veneration of the old, inviolable

⁴⁰ SILVA, Raquel Henriques da. *Op. cit.*, P. LI.

⁴¹ Rafael Cardoso addressed these connotations in a text about historical paintings in the final years of the Brazilian Second Reign [Segundo Reinado], concluding: “we can surely say, [...] that realism was perceived by the elites of the Second Reign as a doctrine attached to republicanism and socialism, especially after the traumatic events of 1871 in Paris” (CARDOSO, Rafael. “Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado”. *19^o20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Available in: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Accessed in: March 1, 2012).

canon of plastic conventions, distracting the spirit of the artists of the teaching spectacle of nature, it was the tyrannical lesson of *how they saw*, opposed to the natural and intuitive teaching of *how you see*; it was the academism, in short, with all its modest ambitions to correct the scene of things.⁴²

In short, the “anti-academism”, defended by Bernardelli, involved a denial of any “aesthetic pre-conceptions of beauty in the chosen site and in the pictorial treatment”⁴³ — to employ the expression of another Portuguese art historian, José-Augusto França, by proposing a definition of what would unify the work of the Portuguese “naturalists”, at the end of the 19th century. In this point, the first Director of the NSFA also approached significantly from other agents of Rio de Janeiro’s artistic field, especially art critics such as Pardal Mallet, who on the eve of the “1890 Reform”, stated: “The academies are worthless, they are absorbent and atrophying, they work sterilizing artists into just one workmanship and in a single modeling”.⁴⁴

But the position of Bernardelli borne the proposal of an alternative to the “tyrannical lesson of how they saw”: it was a constant updating of the artist’s view on the “teaching spectacle of nature”. This passage recalls other values evoked by terms like “Naturalism” in the Portuguese artistic literature of the period at issue here,⁴⁵ as well as in Rio de Janeiro’s artistic field in which the “1890

proposição de uma alternativa à “lição tirânica do *como viam*”: tratava-se de uma constante atualização do olhar do artista diante do “espetáculo ensinador da natureza”. Essa passagem faz recordar outros valores evocados por termos como “Naturalismo” na literatura artística portuguesa do período aqui em questão,⁴⁶ bem como no campo artístico carioca no qual a “Reforma de 1890” foi concebida e posta em prática.⁴⁷ Cabe destacar, em especial, a exigência de compromisso moral do artista com a expressão “sincera” da “Verdade” da Natureza, vista e sentida através de seu temperamento individual, que recordava o conhecido mote de Zola, segundo o qual “uma obra de arte é uma porção da criação vista através de um temperamento”.⁴⁸ No Brasil, tal concepção seria retomada quase literalmente por críticos como França Junior, que, ainda em meados dos anos 1880, exaltava a obra de jovens artistas como Henrique Bernardelli nos seguintes termos:

Ele pinta a paisagem como a vê, como a sente através de seu temperamento.

Não há ali artifícios de tons para afastar os últimos planos dos primeiros. Se os seus quadros algumas vezes parecem achatar-se aos olhos do espectador profano, a culpa não vem do intérprete, mas da má educação artística de quem vê.

Não há mais nada mais fácil do que dar relevo a um quadro por meio de combinações mais ou menos engenhosas de claro e escuro.

O artista, porém, que faz erratas à natureza, que a modifica, que tem a tola perfeição de torná-la mais bela do que é, é indigno de tal nome.

Hoje que a arte segue a mesma evolução, que vão tendo as ciências, a probidade deve ser a principal virtude tanto do que pinta, como daquele que expõe uma verdade.⁴⁹

Em boa medida, as obras dos “naturalistas” portugueses adquiridas para compor as coleções da ENBA parecem afinadas com a orientação estética propugnada por Bernardelli no trecho

⁴² RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÓA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, ANEXO H, p.13. Fac-símile available in: www.dezenovevinte.net/documentos/rm201891.htm. Accessed in: May 1, 2012.

⁴³ José-Augusto FRANÇA. *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. ICALP - Coleção Biblioteca Breve Volume 1992, p. 70.

⁴⁴ MALLET, Pardal. “Academia de Bellas Artes II”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, June 7, 1890, p. 1. References to this and other reviews that support the idea of an “atrophying” Academy can be found at: SERAPHIM, Miriam Nogueira. “1890 - O primeiro ano da República agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti”. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008, pp. 257–272.

⁴⁵ See for example: SALDANHA, 9. Da Verdade na Pintura. Malhoa e a Crítica. *Op. cit.*, p. 157 sg.

⁴⁶ Cf., por exemplo, SALDANHA, 9. Da Verdade na Pintura. Malhoa e a Crítica. *Op. cit.*, p. 157 sg.

⁴⁷ DAZZI, 1. O Moderno ao final do século XIX. *Op. cit.*, p. 29 sg.

⁴⁸ “Une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”. Les Réalistes du Salon. In: ZOLA, Émile. *Mon salon: Augmenté d’une dédicace et d’un appendice*. Paris: Librairie Centrale, 1866, p. 56 (em itálico no original). O artigo foi originalmente publicado em *L’Événement*, 11 mai. 1866.

⁴⁹ FRANÇA JUNIOR. “Ecos Fluminenses”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 nov. 1886, p. 2.

do relatório de 1891 e com as ideias defendidas por comentaristas como França Junior. Especialmente por sua capacidade de capturar o que havia de característico nos aspectos naturais e costumes humanos, tal orientação parecia apta a atender certas demandas reiteradamente colocadas no campo artístico carioca, às voltas com a questão da constituição de identidades visuais regionais e nacionais, cuja solução usualmente resvalava no registro de paisagens locais e de modos de vida tradicionais.

Destaca-se, nesse último sentido, a pintura de costumes rurais portugueses, de matriz sociológica, representada, nas coleções da ENBA, por pinturas como as de Carlos Reis, Henrique Pinto e, sobretudo, José Malhoa, o qual, nos dizeres do escritor português Fialho de Almeida, esboçava, em sua obra, uma “odisseia rústica nacional”, informando sobre “os trabalhos e os dramas do campo, as suas alegrias meio pagãs, as suas tristezas sentimentais ou oriundas na sua miséria endêmica”.⁵⁰ Obras como *A Sesta e A Corar a Roupa*, propostas como um traslado supostamente “fiel” da vida rural e da cultura camponesa portuguesas, pareciam, assim, destinadas a constituir importantes referências nos círculos de ensino de arte cariocas das primeiras décadas republicanas.

Aparentemente, o contraponto proposto por Bernardelli entre o “como viam” e o “como vedes”, típico do complexo de valores evocado por termos como “Naturalismo” em fins do Oitocentos, desfavorecia certos gêneros, como a pintura histórica, em favor daqueles que Henriques da Silva destaca na passagem que mais acima citei: a paisagem, a pintura de gênero e o retrato — cuja predominância, cumpre frisar, é absoluta no acervo de obras portuguesas adquirido pela ENBA. Fundamentalmente, porém, acredito que a postura do então diretor da instituição implicava uma relativa dissolução de hierarquias e especializações que monopolizaram o ensino na Academia imperial. Esse tópico é abordado em outro trecho do relatório de 1891:

Em complemento do método evitou-se o mais possível a ampliação dispersiva das especialidades, buscando pela maior generalidade simplificar os estudos. O ensino especial da paisagem foi abolido em atenção a que a paisagem é apenas uma ramificação da pintura. Pode ser preferida por talento de certa índole; mas o ensino das escolas não deve referir-se particularmente a tais ou tais preferências do talento, senão à vantagem do seu cultivo em geral. O ensino

⁵⁰ FRANÇA, José-Augusto. *Op. cit.*, p. 85.

Reform” was conceived and put into practice.⁴⁶ It is worth mentioning, in particular, the requirement of a moral commitment of the artist with the frank expression of the “Truth” of nature, seen and felt through his individual temperament that recalled the well-known *motto* of Zola, whereby “A work of art is a corner of nature seen through a temperament”.⁴⁷ In Brazil, such a conception would be resumed almost literally by critics as France Junior, who, still in the mid 1880, extolled the work of young artists as Henrique Bernardelli in the following terms:

He paints the landscape as he sees, how he feels through his temperament.

There are no tonal artifices there to ward off the latest plans from the first ones. If his paintings sometimes seem to flatten it out in the eyes of the profane beholder, the blame does not come from the painter, but from the poor artistic education of the spectator.

There is nothing easier than to give raised signage to a frame by means of more or less ingenious combinations of light and dark.

However, the artist, who modifies the nature, that has the silly perfection to make it more beautiful than it is, is unworthy of that name.

Nowadays that the art follows the same evolution as the sciences, probity must be the main virtue from both the painter, and the one that exposes a truth.⁴⁸

In a good measure, the acquired works of the Portuguese “naturalists” to form the collections of the NSFA seem in tune with the aesthetic orientation advocated by Bernardelli in the excerpt from the report of 1891 and with the ideas defended by art critics as France Junior. Especially for its ability to capture what was characteristic in natural aspects and human customs, such guidance seemed able to meet certain demands repeatedly put in Rio de Janeiro’s artistic field, grappling with the

⁴⁶ DAZZI, I.O. *Moderno ao final do século XIX. Op. cit.*, p. 29 sg.

⁴⁷ “Une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”. “Les Réalistes du Salon”. In: ZOLA, Émile. *Mon salon: Augmenté d’une dédicace et d’un appendice*. Paris: Librairie Centrale, 1866, p. 56 (in italics in original). The article was originally published in *L’Événement*, 11 May, 1866.

⁴⁸ FRANÇA JUNIOR. “Echos Fluminenses”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, November 8, 1886, p. 2.

issue of the establishment of regional and national Visual identities, which usually slipped in the registry of local landscapes and traditional ways of life.

It is noteworthy in this latter sense, the painting of Portuguese rural customs, of a sociological matrix, represented in the collections of NSFA, by paintings such as Carlos Reis', Henrique Pinto's and especially José Malhoa's, who, in the words of the Portuguese writer Fialho de Almeida, sketched in his work, a "national rustic odyssey", reporting on "the work and the dramas of the field, their pagan joys, their sentimental sorrows or derived from their endemic poverty".⁴⁹ Works such as *The Nap* and the *Blush Clothing*, proposed as a supposedly "true" transfer of the rural life and the Portuguese peasant culture, thus, seemed to be important references in the circles of art education of the Republican first decades in Rio de Janeiro.

Apparently, the counterpoint, proposed by Bernardelli, between the "how they saw" and the "how you see", typical of the values evoked by terms like "Naturalism" in the late 19th century, disadvantaged certain genres, such as the historical painting, in favor of those which Henriques da Silva highlights in the passage above quoted: the landscape, the genre painting and the portrait - genres, it should be remembered, whose predominance is absolute in the Portuguese collection of works acquired by the NSFA. However, I fundamentally believe that the attitude of the then Director of the institution implied in a relative dissolution of hierarchies and specializations that monopolized the education at the Imperial Academy. This topic is discussed in another excerpt from the report of 1891:

In complement of this method it was avoided the dispersive expansion of specialties, by seeking greater generality and to simplify the studies. The landscape special teaching was abolished observing that the landscape is just one branch of painting. It may be preferred by some individual preference; but the teaching of schools should not refer particularly to such or some kind of talent preferences, but to the advantage of its general cultivation. The landscape special teaching to the especially talent gifted of the landscape painter would occur at the same time as the special education of the marine, of the flower painting etc., for each of which there is, so often, an unique propensity in the artist's

especial da paisagem aos especialmente dotados do talento do paisagista acarretaria em paralelo o ensino especial da marinha, e o da pintura da flores etc., para cada um dos quais tantas vezes há propensão exclusiva na alma do artista. Um nunca acabar.⁵¹

A defesa de um ensino "geral" de arte, em detrimento de outro, baseado em "especialidades", contrariava frontalmente, por exemplo, a antiga separação entre uma cadeira de "Pintura histórica", e outra, de "Paisagem, flores e animais", vigente em Estatutos da Academia, como naqueles referentes à chamada "Reforma Pedreira", de 1855.⁵² Se tal postura não era propriamente uma novidade entre os artistas cariocas, encontrando defensores entre antigos acadêmicos,⁵³ tornar-se-ia, a partir de então, a norma da pedagogia da ENBA.

A abolição do "ensino especial de paisagem" não significava que a prática do gênero tivesse sido excluída do *currículum* da ENBA: pelo contrário, esta então se encontrava mais firmemente do que nunca estabelecida em sua rotina pedagógica. O que a negação das "especialidades" pareceu favorecer foi, antes, um hibridismo entre os gêneros, especialmente entre a pintura de figura e a de paisagem, como demonstram alguns programas de aula, escritos após a "Reforma de 1890". Já em 1891, por exemplo, Henrique Bernardelli afirmava que "para o estudo da figura humana é necessário contemporaneamente todos os estudos, especialmente a paisagem com a figura e a figura com a paisagem",⁵⁴ e propunha, para o segundo ano de suas aulas na cadeira de Pintura, a realização de "cabeças de modelo vivo em luz

⁵¹ RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891, *Op. cit.*, p. 18.

⁵² Cf. TÍTULO II. *Do plano dos estudos*. In: DECRETO N. 1063 - de 14 de maio de 1855. *Dá novos Estatutos à Academia das Bellas Artes*. Fac-símile disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2012.

⁵³ Ao menos é o que pode depreender de um testemunho de Antonio Parreiras, segundo o qual Victor Meirelles teria certa feita afirmado: "um pintor não deve especializar-se. A sua inspiração será algemada se o fizer. Em pouco tempo se repetirá. A monotonia dos assuntos o fatigará". PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Brasil-França, 1881-1936. Niterói/RJ: Niterói Livros, 1999, p. 190.

⁵⁴ Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4996 - Programa para aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli.

⁴⁹ FRANÇA, José-Augusto. *Op. cit.*, p. 85.

de interno e ao ar livre e estudos de paisagem bem apurados”.⁵⁵ Em 1896, foi a vez de Amoêdo estipular, como exercício do segundo ano de seu curso, o “estudo de paisagem simplesmente e com figuras”.⁵⁶

Tais práticas se perpetuariam no século 19, como revelam registros fotográficos de aulas de pintura “ao ar livre”, envolvendo alunos da ENBA. Em uma delas, datada de 1906 e publicada no periódico *Ilustração Brasileira*, em 1921 [Fig. 5], um grupo de jovens artistas, entre os quais pode-se reconhecer Henrique Campos Cavalleiro, Galdino Guttmann Bicho e Augusto José Marques Junior, posa em um terreno aberto, com suas paletas e pincéis em mãos. A legenda indica que a aula transcorria no Morro de Santo Antonio, e, na tela sobre o cavalete de um dos pintores, à extrema esquerda, pode-se ver um retrato de meio-corpo de uma mulher, paramentada com o que parecem ser trajes camponeses e portando um cesto. Embora a relativa artificialidade da pose traia o caráter escolar do exercício, este seria, certamente, vitalizado pela luminosidade, cromaticidade e ambientação do “ar livre”.

Tal proposição pedagógica recorda as experiências que professores de pintura da ENBA fizeram na Europa, nos anos 1880, como por exemplo, uma paisagem com figuras, pintada por Henrique Bernardelli em Roma, hoje no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro [Fig. 6]. Mas a proposição recorda, igualmente, algumas obras portuguesas adquiridas pela instituição, como, *Na cisterna*, de Silva Pinto, ou *Cócegas*, de Malhoa. Nestas, como na de Bernardelli, a presença visual da paisagem é bastante acentuada: o fato de *Cócegas* ter sido qualificada como uma “esplêndida paisagem”⁵⁷ pelo articulista anônimo do *Jornal do Commercio*, em 1906, revela, no meu entender, menos um desacerto na avaliação do crítico do que a inerente ambivalência da obra, em termos de gênero.

À guisa de conclusão: os pontos de convergência que aqui procurei apresentar entre, de um lado, a estética das obras de artistas lusitanos adquiridas pela ENBA e, de outro, as orientações pedagógicas implantadas na instituição após 1890, parecem sustentar a hipótese de que, na constituição do acervo de pintura portuguesa da Escola, interveio um desígnio deliberado, para além das óbvias contingências. Certamente, a comprovação de

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4750 - Programa da aula de Pintura, do professor Rodolpho Amoêdo.

⁵⁷ “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3.

soul. A never ending.⁵⁰

The defense of a “general” education of art, over another, based on “specialties”, flatly contradicted, for example, the old separation between “history painting” and “landscape, flowers and animals painting”, in the Academy statutes, such as in those of 1855.⁵¹ If such an attitude was not exactly a novelty among the local artists, finding supporters among former academics,⁵² it would become the pedagogy norm of the NSFA.

The abolition of “landscape special teaching” did not mean that the practice of the genre had been excluded from the curriculum of the NSFA: on the contrary, this one was, more firmly than ever, established in its pedagogical routine. What the negation of “specialties” seemed to favor was a hybridism between the genres, especially between the figure and the landscape paintings, as demonstrated by some classroom programs, written after the “1890 Reform”. In 1891, for example, Henrique Bernardelli stated that “To study the human figure, it is necessary, contemporaneously, all the studies, especially the landscape with figure and the figure with the landscape”,⁵³ and proposed, for the second year of his classes in Painting, the painting of “live model heads in both indoor and outdoor lights and well established landscape studies”.⁵⁴ In 1896, it was the turn of Amoêdo to stipulate, as an activity of the second year of his course, the “simply landscape study and with figures”.⁵⁵

⁵⁰ RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891, *Op. cit.*, p. 18.

⁵¹ See TITLE II. *Do plano dos estudos*. In: DECRETO N. 1063 - May 14, 1855. Facsimile available in: <<http://www.dezenovevinte.net/documentosestatutos1855.pdf>> Accessed in: March 1, 2012.

⁵² It is, at least, what can be seen in a testimony from Antonio Parreiras, whereby Victor Meirelles would have once affirmed: “a painter should not specialize. Its inspiration will be shackled, if so. Soon it will be repeated. The monotony of the subjects will cause fatigue”. PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Brasil-França, 1881-1936. Niterói/RJ: Niterói Livros, 1999, p. 190.

⁵³ Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 4996.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 4750.

Such practices would perpetuate themselves in the 20th century, as show photographic records of outdoor painting lessons involving students of the NSFA. In one of them, dated of 1906 and published in the periodical *Ilustração Brasileira*, in 1921 [Fig. 5], a group of young artists, among which we can recognize Henrique Campos Cavalleiro, Galdino Guttmann Bicho and Augusto José Marques Junior, poses in an open land, with their palettes and brushes in hand. The caption indicates that the class passed in the Morro de Santo Antonio, and, on the canvas on one of the painter's easel, on the far left side, can be seen a picture of half a woman's body, dressed with what appear to be peasants costumes and carrying a basket. Although the relative unnaturalness of the pose betrays the scholastic character of the exercise, this would certainly be vitalized by the chromaticity, luminance and the ambiance of the outdoors.

Such pedagogical proposal recalls the experiences that Painting teachers of the NSFA made in Europe in the years 1880, as, for example, a landscape with figures, painted by Henrique Bernardelli in Rome, now in the collections of the Fine Arts Museum of Rio de Janeiro [Fig. 6]. But the proposal also recalls some Portuguese works acquired by the institution, such as *In the Cistern*, of Silva Pinto, or *Tickling*, of Malhoa. In these paintings, as in Bernardelli's, the visual presence of the landscape is quite pronounced: the fact that *Tickling* was qualified as a "splendid landscape"⁵⁶ by the anonymous columnist of the *Jornal do Commercio*, in 1906, reveals, in my opinion, the inherent ambivalence of the work in terms of artistic genres.

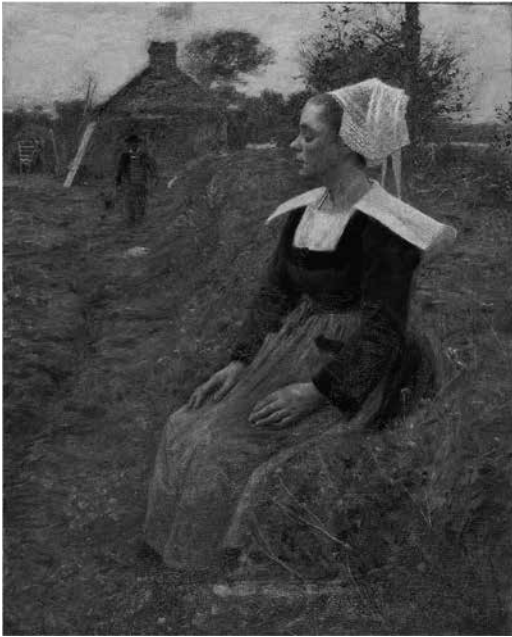
In conclusion: the convergence points that I here presented between, on one hand, the aesthetics of the works of Portuguese artists acquired by NSFA and, on the other hand, the pedagogical guidelines established in the institution after 1890, seem to support the hypothesis that, in the constitution of the Portuguese painting collection of the NSFA, intervened, in addition to the contingencies, a deliberate design. Certainly, the evidence of such assumption demands the further deepening of research: other possible points of convergence must be analyzed and would be equally important to manage the purchase of Portuguese paintings

tal hipótese demanda o ulterior aprofundamento das pesquisas: outros eventuais pontos de convergência devem ser analisados e seria igualmente importante enquadrar as aquisições de pinturas portuguesas da ENBA no contexto mais amplo das aquisições, feitas no mesmo período, de obras de outras "escolas" europeias, sobretudo a espanhola e a italiana. Desde já, não obstante, é possível afirmar que a constituição desse acervo é um objeto privilegiado para a compreensão não só dos intercâmbios culturais estabelecidos entre Brasil e Portugal, a partir do período republicano, como também, de modo mais amplo, para uma tomada de consciência das maneiras pelas quais os modelos estéticos europeus foram, na época, recalibrados pelos valores do campo artístico carioca.

⁵⁶ "NOTAS DE ARTE". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, September 1, 1906, p. 3.

of the NSFA in the broader context of acquisitions, made in the same period, of works by other European “schools”, particularly the Spanish and the Italian. However, it is already possible to affirm that the constitution of this *acquis* is a privileged object to the understanding not only of the cultural exchanges established between Brazil and Portugal, from the Republican period, but also, more broadly, to an awareness of the ways in which the European aesthetic models were, at the time, recalibrated by the values of Rio de Janeiro’s artistic field.

Tradução: Natalia Mano Goulart Saraiva



1



2



3

- 1 José Julio de Souza Pinto. *Le rendez-vous*, 1893.
2 José Vital Branco Malhoa. *Cécegas*, 1904.
3 Antonio Carvalho da Silva Porto. *Na cisterna*, s/d.



4

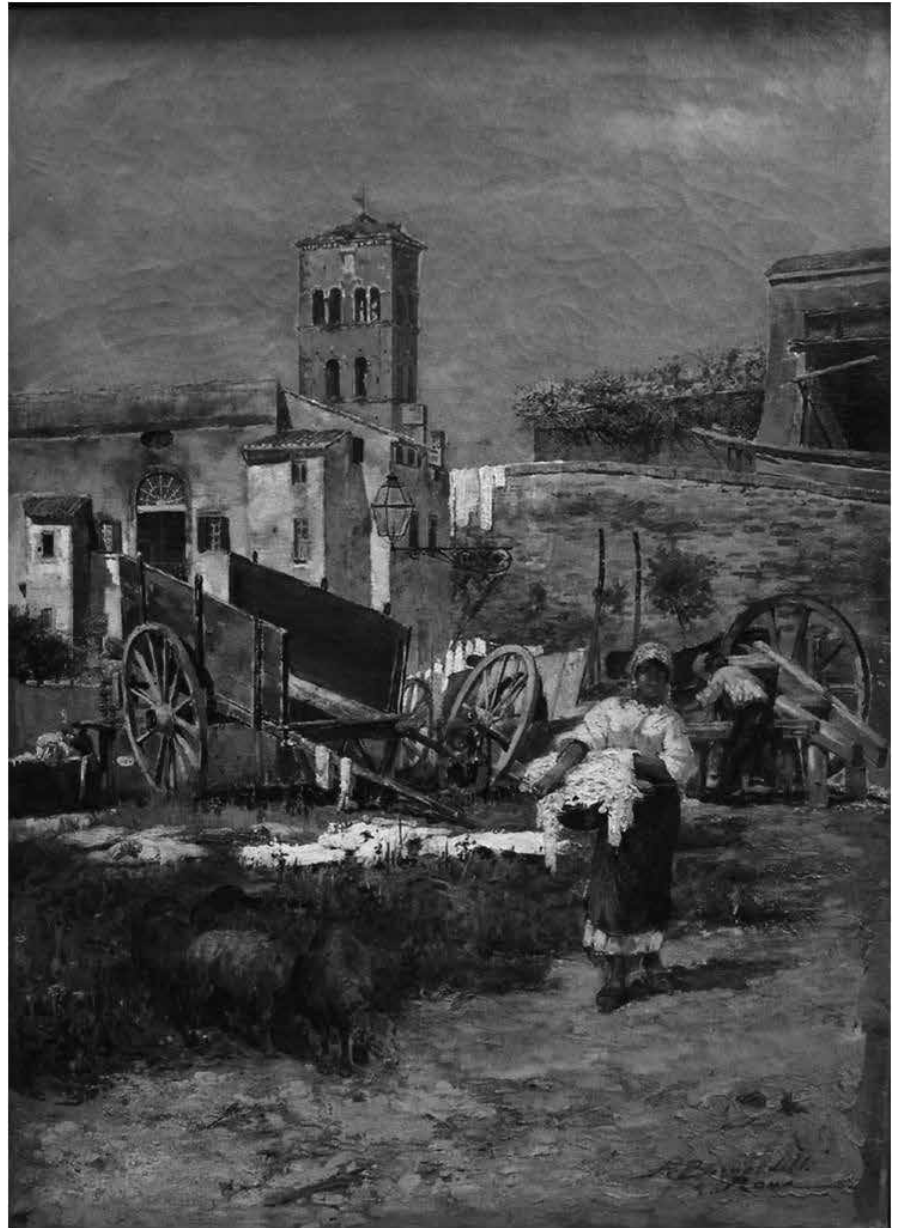


5

UMA AULA DE PINTURA AO AR LIVRE NO MORRO DE SANTO ANTONIO — 1906.

4 Aspecto da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes em 1920. Em primeiro plano, o então diretor João Baptista da Costa (1865-1926); ao fundo, pode-se identificar obras de artistas portugueses, como *Cócegas* (1904), de José Malhoa, e *Azinbaga em Benfca* (1896), de José Velloso Salgado.

5 Uma aula de pintura ao ar livre no Morro de Santo Antonio – 1906.



6

6 Henrique Bernardelli. *Paisagem Romana (Lavadeiras)*, c. 1884.